

الخطاب السياسي في المسرح الكلاسيكي الجزائري

د. دين الهناني أحمد

كلية الآداب والفنون واللغات، جامعة جيلالي لباس - سيدي بلعباس

Le discours politique dans le théâtre algérien classique

Le résumé:

Le théâtre et la politique sont indissociables et leur relation a donné une contexture au discours politique qui a trouvé sa place sur scène, de ce fait les idées idéologiques ont dominé le côté artistique. Le théâtre algérien classique a connu ce mixage avant l'indépendance tels que les théâtres du monde, à savoir les faits abordés, étaient considérés comme des thèmes audacieux et une allusion sur scène, pour faire passer des messages aux publics.

Mots-clés : le discours théâtral – le discours politique – le théâtre classique algérien.

مقدمة:

لقد ارتبط الخطاب المسرحي بالسياسة منذ القدم «حيث يمكن القول إن المسرح والسياسة توأمان»⁽¹⁾. فكبار المسرحيين منذ العهد اليوناني انخرطوا مسرحياً في المجال السياسي، انطلاقاً من مواقف وطنية أو إنسانية، أو دفاعاً عن القيم والمثل العليا.

فقد اهتم اسخيلوس بالأعمال البطولية لأبناء وطنه في مسرحيته (الفرس)، كما أن مسرحية أنتيقون تحمل خطاباً سياسياً «يتمثل في الثورة على السلطة التي تتعارض مع النظام السماوي، إنها صرخة الإنسان الحر أمام حاكم مستبد يضرب المعارضة بيد من حديد»⁽²⁾. كذلك مسرحية أوديب ملكاً تعالج في بعض المشاهد قضايا سياسية، مثل المشهد الذي يتهّم فيه أوديب الكاهن تريسياس بتدبير مؤامرة ضده⁽³⁾. اتسعت العلاقة بين الخطاب المسرحي والخطاب السياسي في العصر الحديث إلى درجة أن أي عمل مسرحي إلا ونجد الكاتب يعبر عن فكرة سياسية لها علاقة بالواقع الذي يعيشه الناس، فالمسرح أصبح قريباً من الأحداث الحساسة، فهو كفن أدائي له ارتباط بالمثلين بصورة مباشرة يفرض على القائمين عليه من ممثلين ومخرجين وكتاب أن يكون لهم موقفاً سياسياً ينقلونه إلى المشاهد، لأن دور المسرح منذ نشأته، هو محاولة التغيير، ونشر الوعي بكل أنواعه لما يملكه من قوة التأثير وصنع الأفكار «فاختيار صيغة التوجّه للجمهور، وشكل التلقّي الذي يفترضه المسرح مهما كان نوعه هو موقف سياسي»⁽⁴⁾. هذا الارتباط بين المسرح والسياسة جعل الخطاب يتشابه إلى درجة أن بعض النقاد ومنهم سمير سرحان جردوا بعض العروض من صفتها الفنية، وأدخلوها في الأشكال الخطابية التي تروج للأفكار الإيديولوجية، والتحريرية «فهو مسرح أفكار تلقى من فوق خشبة المسرح، كما تلقى الخطابة... وهو توضيح للرؤيا الاجتماعية والسياسية في بلد ما... هو بلورة العواطف الثائرة في شكل منظم»⁽⁵⁾.

تشبعت مضامين الخطاب المسرحي السياسي حسب الظروف التي تمرّ بها المجتمعات الإنسانية، فقد ظهر الخطاب التحريري، والثوري، والإيديولوجي بعد الأحداث التي عرفها العالم عقب الحرب العالمية الأولى كالثورة البلشفية في روسيا، وانتقالها إلى أوروبا الشرقية، وبعض البلدان في آسيا، والمنطقة العربية.

وبذلك أضحى الخطاب السياسي أكثر حضوراً في العروض المسرحية العالمية (في روسيا وألمانيا، وأمريكا وفرنسا... إلخ). حيث ظهر في ألمانيا إيرفين بيسكاتور Erwin Piscator (1893-1966) وبرتولد بريخت اللذان ساهما في ترسيخ الخطاب السياسي الذي يدعو إلى التغيير، وبناء حياة جديدة، وفق منظور شيوعي. عرفت الجزائر مثل بقية الدول العربية المسرح الذي يحمل خطاباً سياسياً، يهتم بقضايا الشعب ويعود ذلك إلى تشكل الوعي السياسي لدى الكتاب، والممثلين، كما أن ظهور الأحزاب السياسية الوطنية

سنة 1919⁽⁶⁾، أسهم في تكوين نخبة من المثقفين الذين كانوا يلجؤون إلى المسرح في عملية إسقاط سياسية لتمرير العديد من الرسائل السياسية للمشاهدين.

إن العروض الأولى التي قدمت للجمهور الجزائري اختلعت فيها القضايا الاجتماعية بالقضايا السياسية، فقد قدمت الفرقة التونسية قبل الحرب العالمية الأولى وبمبادرة من الشباب الجزائري بعض العروض المسرحية في الجزائر منها مسرحية **صلاح الدين الأيوبي**: «فلم يقتصر نشاطها على تقديم المسرحيات بل تعدى إلى التوعية السياسية»⁽⁷⁾. كما استغل الأمير خالد الجزائري المسرح للترويج لأفكاره السياسية المنادية لإعطاء الحقوق للجزائريين، ومساواتهم بالفرنسيين. لهذا اختار بعض المسرحيات التي توحى أحداثها بمظاهر البطولة، والمطالبة بالحقوق، والثبات على الحق، مثل مسرحية **ماكبت** ومسرحية **الحسين**.

ازداد توعي الكتاب بالمطالب السياسية للشعب الجزائري وعليه ازداد خطابهم السياسي جرأة، وأكثر إفصاحاً، فعمدوا إلى عملية الإسقاط، وهذا ما نجده في مسرحية **بلال بن رباح** التي ركّز فيها على المعاني التي «ترمز إلى مواقف هذا الصّحابي من جلاّديه، ومضطهديه ليدعو من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثر السلف ومقاومة المستعمرين بالصبر، والنضال من أجل الوطن والعقيدة»⁽⁸⁾.

أمّا مسرحية **حنبل**، فإن كاتبها يكشف الأهداف السياسية المقاومة للاستعمار الفرنسي، ويظهر ذلك في الإهداء الذي بدأ به المسرحية حيث يقول: «إلى الشباب المغربي الحامل راية الكفاح في سبيل حرية الأمة وشرف الوطن...»⁽⁹⁾. والخطاب السياسي نفسه نلاحظه في مسرحية **يوغورطة**، فقد ركّز فيها على قيم المقاومة، والتضدي للمستعمر من خلال وقوف البطل النوميدي في وجه الأطماع الرومانية.

اعتمد بعض الكتاب الجزائريين على نصوص مسرحية مقتبسة ذات مضمون سياسي مثل الكاتب **فراح محمد** الذي عرض مسرحية **مونيصرات** التي اقتبسها سنة 1947 من نص المؤلف **إيمانويل روبلس** تعالج هذه المسرحية حدثاً تاريخياً يدور حول الغزو الإسباني لأمريكا اللاتينية، ويفضح فيها الممارسات الوحشية التي كان يمارسها الجنود الإسبان على السكان الأصليين، كما يظهر المقاومة الكبيرة التي أبدتها هؤلاء السكان في التضدي لهذا الغزو.

إن هذه المسرحية تحمل دلالات سياسية واضحة دفعت السلطات الفرنسية إلى توقيف العرض⁽¹⁰⁾. نظراً للتشابه الموجود بين ما عاشه سكان أمريكا اللاتينية من وحشية، وقهر على يد الإسبان وبين ما كان يعيشه الشعب الجزائري من ويلات، وقمع من طرف السلطات الاستعمارية، والكاتب في هذه الحالة «يعمل على الربط بين الماضي، والحاضر، حيث نبّه المشاهد إلى ما في عناصر القضية من تشابه مع الواقع الذي يعيشه»⁽¹¹⁾. لعل الكاتب بالغ في عملية الإسقاط، أو لعل الأوضاع السياسية التي كانت تمرّ بها الجزائر بعد أحداث 08 ماي 1945، دفعت السلطات الفرنسية إلى توقيف العرض لما يحمله من إحياءات ثورية.

إن الخطاب السياسي في مسرح **رضا حوجو** لا يظهر إلا كخيطة شفاف في مسرحيتين هما: **النائب المحترم**، و**سي عاشور والتمدن** لأن مفهوم المسرح عند الكاتب له علاقة بالطابع الأخلاقي التربوي الذي سطرته جمعية العلماء المسلمين للمفكرين، والأدباء الناشطين تحت لوائها.

لكن **أحمد رضا حوجو** شدّ عن هذا الاتجاه في مناسبتين، الأولى يعالج فيها قضية التمثيل في المجالس البلدية، فبطل المسرحية معلّم اسمه **زعرور** طرد من منصبه بسبب خلاف مع وليّ تلميذ، فوجد نفسه متورطاً في صفقة بيع سيارات قديمة على أساس أنها جديدة، وكان وراء هذه الصفقة نائب في المجلس البلدي **عبد المنعم** حيث استغل منصبه لتحقيق أغراض شخصية بواسطة الغش، والاحتيال، والتزوير، وتنتهي المسرحية بانتحار **زعرور**، وبقاء النائب في منصبه يزاوّل مهامه بكل حرية دون عقاب.

يطرح الكاتب العديد من الرسائل السياسية في خطابه المسرحي، ومنها كيف استطاع هذا النائب أن يصل إلى المجلس البلدي ليمثل الشعب؟ وكيف لرجل مخادع غشّاش أن يدافع عن حقوق المواطنين؟ ومن وراء العملية الانتخابية التي أفرزت هذا النوع من الممثلين؟ ولماذا الحكومة لم تسلط العقوبة على هذا النائب رغم علمها بقضية التزوير والاحتيال؟ هذه التساؤلات تبقى عالقة في ذهن المتلقي بعد أن ينتحر **زعرور** الذي يمثل كبش الفداء الذي يتحمل تبعات هذا النائب، وجرائمه.

في النصّ الثّاني يشير الكاتب إلى ظاهرة الاندماج التي تبنّاها بعض السّياسيّين الجزائريّين، وقد جسّدها في شخصيّة سي عاشور الذي أراد أن ينسلخ من عادات وثقافة الجزائريّين ليَنصّف بسلوكيات الفرنسيّين، ويقلّد نمط حياتهم، فمن خلال الخطاب الساخر الذي يتقنه أحمد رضا حوحو في جلّ مسرحيّاته حيث جعل بطل هذه المسرحيّة محلّ سخريّة واستهزاء، يتّضح لنا موقف الكاتب الذي «يرفض فكرة التّمدّن، أو العصرية عن طريق تقليد الغير تقليداً أعمى يؤدّي إلى إلغاء خصوصيّة الإنسان ومحو ماضيه وذوبانه في كيان الآخرين»⁽¹²⁾.

بعد اندلاع الثّورة التّحريريّة تغيّر الخطاب السّياسيّ في المسرح الجزائريّ، فبعد أن كان خطاباً تلميحياً يعتمد على الإشارات و الرّموز مثل مسرحيّة زينب الفتاة التي ألفها عبد الرّحمان بن براهيم سنة 1947⁽¹³⁾.

ويريد بزوينب فرنسا، ومراد يريد به الشّعب الجزائريّ، وسلمى يريد بها بريطانيا وسليم يريد به الشّعب العربيّ⁽¹⁴⁾. فبعد أن يرتبط مراد بزوينب مدّة من الزّمن يحدث بينهما خصام يؤدّي إلى الانفصال، فالمسرحيّة تحمل من الدّلالات السّياسيّة ما يبيّن موقف الكتّاب الجزائريّين من الاستعمار الفرنسيّ، ورويتهم لمستقبل الجزائر بعيداً عن الهيمنة الفرنسيّة، فانفصال مراد عن زينب دليل على قناعة سياسيّة أنّ الجزائر ستأخذ حريّتها، وتقرّر مصيرها.

الخطاب المسرحيّ السّياسيّ بعد الثّورة أصبح أكثر وضوحاً، وجرأة، كما أصبح يحمل الكثير من المعاني الثّوريّة، والنّضاليّة، وذلك «ليسائر الطّروف والمراحل الحرجة التي تمرّ بها البلاد، وكان لكلّ ظرف عمل مسرحيّ يناسب تحدّي الحواجز والعراقيل، ويعود الفضل في ذلك إلى أولئك الذين عرفوا كيف يحولون هذا الفنّ إلى سلاح له أهميّته بجانب سلاح النّار»⁽¹⁵⁾. وبذلك واكب المسرح النّضاليّ بخطابه التّحريضيّ الثّورة التّحريريّة، إلا أنّ النّصوص المكتوبة باللّغة الكلاسيكيّة كانت قليلة جدّاً، وهذا راجع إلى السّياسة الاستعماريّة التي قيّدت نشاط الحركة الإصلاحيّة التي كانت تشجّع هذا النّوع الرّاقى من اللّغة، بالإضافة إلى أنّ المهتمّين بالمسرح الثّوريّ مالوا إلى استعمال اللّغة العاميّة ككاتب ياسين، ومصطفى كاتب، وباشترزي وعبد الحليم رايس. وذلك بدافع «الواقعيّة التي تقتضي من الكاتب المسرحيّ ألا ينساق وراء الأساليب والتّراكيب اللّغويّة التي قد تمنع المسرح أو القصص من القيام بوظيفتها»⁽¹⁶⁾.

من المسرحيّات الكلاسيكيّة التي حملت خطاباً سياسياً ثورياً، مسرحيّة الصّحراء التي كتبها محمّد الطّاهر فضلاء الذي عالج فيها قضية الكفاح ضدّ الاستعمار، والدّفاع عن الأرض، والتّضحية بالنّفس والأولاد. فقد صرّح المؤلّف بالهدف من وراء هذه المسرحيّة في قوله: «وضعنا في المسرحيّة من شخص المجاهد عمر المختار، الشّخصيّة المثاليّة، والأسطوريّة لكلّ المناضلين، والمجاهدين الأحرار»⁽¹⁷⁾.

فهو يريد من المجتمعات العربيّة التي تعيش حياة القهر من جلاذيتها أن تقتدي بمواقف هذا البطل، وأن يختاروا بين الموت الكريم، وحياة البؤس والشّقاء، وأن يجعلوا قوله الأخير في المسرحيّة قاعدة يتعاملون بها مع الاستعمار: «هيا أبيدونا جميعاً، واحصدونا حصداً، لا تتركوا منا فرداً، ولكن تقوا أنّ روح الصّحراء لن تموت، وهي خالدة خلود الزّمن»⁽¹⁸⁾. والهدف نفسه ذكره باديس فضلاء في مقدّمة المسرحيّة: «و كأنّ المسرحيّة كُتبت في تلك الفترة لنقول لهذا الاستعمار: إنّ الجزائر عربيّة وليست فرنسيّة، و مهما بذل الاستعمار من جهد في سبيل إخراجها من جنسيّتها العربيّة فلن يكون ذلك...»⁽¹⁹⁾. يتّضح لنا أنّ الكاتب أراد أن يبعث برسالتين من خلال هذا النصّ، رسالة إلى الأمّة العربيّة بصفة عامّة، والشّعب الجزائريّ بصفة خاصّة يدعوهم إلى بذل النّفس، والولد من أجل الأرض، فالكلّ يموت ليبقى الوطن حراً مستقلاً للأجيال من بنيّه، ورسالة إلى المستعمر الذي مهما طال عمره، فإنّه سيرحل عن هذا البلد، ويتركه لأهله.

تعدّ مسرحيّة مصرع الطّغاة لعبد الله الرّكبيّ التي ألفها سنة 1959 بتونس شكلاً من أشكال الخطاب الثّوريّ، أو النّضاليّ التّحرريّ. فهي تصوّر نضال البطل (البشير)، مع مجموعة من الشّباب الجزائريّ لمقاومة الاستعمار، وفضح العملاء الخونة، والسّياسيّين الجبناء، كما يحاول إقناع الشّباب المنحرف اليأس بالانضمام إلى الثّورة لإخراج المستعمر.

تدور أحداث المسرحيّة في أماكن مختلفة، بدأت بدار البشير أين بدأ التّحضير للثّورة المسلّحة، ثمّ انتقلت المشاهد إلى مقهى شعبيّ يلعب فيه الشّباب لعبة الورق، و قد حاول البشير وصديقه الطّبيب أن يقنعا

هؤلاء الشباب بأفكارهم الثورية، وفي الفصل الأخير تنتقل الأحداث إلى مركز الشرطة حيث تتعرض أخت البشير مع والدهما لأبشع أنواع التعذيب، فيصمدان إلى أن يحررهما البشير مع رفاقه من قبضة رجال الشرطة.

تحمل هذه المسرحية عدة دلالات سياسية فرضتها الظروف التي كان يعيشها الشعب الجزائري من انتصارات على الصّعيد العسكري، فالكاتب أراد أن يبين أن الثورة التحريرية هي السبيل الوحيد لإخراج المستعمر من الجزائر ويظهر ذلك في قول البشير:

«الشعب على استعداد للثورة، إنه يترقب الشرارة الأولى... نعم سنحمل المشعل لننير له طريق الحرية... هذا هو واجبنا»⁽²⁰⁾. كما أراد أن يقنع المتلقي بإفلاس السياسيين في تلك الفترة في الدفاع عن حقوق الجزائري، بل ازداد الناس بأساً مما دفعهم إلى دفن همومهم في المقاهي بشرب الخمر، وتضييع الوقت في اللعب بالورق، فقد عبّر أحد الشباب عن هذا الوضع بقوله: «هكذا أراد زعمائنا أن نضحك وقلوبنا تنفجر دماً، ونفوسنا تتوجّع وتتألم... فلنشرب نخب زعمائنا الكرام... لقد أفلست زعامتهم...»⁽²¹⁾. أراد الكاتب كذلك أن يظهر تعاون الرجل مع المرأة في النضال والكفاح، فالمرأة عنصر مهم في نجاح الثورة التحريرية، فقد شاركت في التنظيم، وتعرضت للإهانة والتعذيب، وهذا ما عبرت عنه **حليمة** أخت البشير بقولها: «... إنه شرف عظيم لي أن أشارك أبناء وطني في مهمة الكفاح من أجل حرية الجزائر، وأكون أداة لإشراك بنات الوطن في هذا الشرف العظيم»⁽²²⁾. وهناك عنصر هام يكتمل به الخطاب الثوري حيث يجعله أكثر تأثيراً، وهو الخطاب المضاد، فقد ذكر الكاتب وجهة نظر الخونة الذين يحملون فكراً تثبيطياً يحاول به أصحابه إقناع الناس بالتخلي عن الفكر الثوري، وقد تجسّد ذلك في شخصية **فرح** الذي حاول الردّ على اندفاع البشير بقوله: «إنني أعرف الشعب أكثر منكما فلم تعرفا نفسيته كما ينبغي... فشعبنا غير مستعدّ الآن لأي عمل... دعوه يستيقظ... إنه لا يؤمن بأفكاركما الطائشة.. إنه لا يؤمن بشيء أبداً... هذا هو الواقع»⁽²³⁾، خلاصة القول هي أن الكاتب أراد أن يدافع عن معتقدات الثورة الجزائرية، وذلك «بخلق أدب مسرحي عربي يخلد هذه الثورة، يحفظ للأجيال لوحات حيّة عنها»⁽²⁴⁾. لهذا جاءت إستراتيجية الكاتب في بناء نصّه موافقة للخطوات التي مرّت بها الثورة فقد بدأت بالبيوت بطريقة سرية، ثم تنبّأها الشعب في الأماكن الشعبية وبعدها قابلها الاستعمار بشتى أنواع الاضطهاد لكنّه وجد صموداً وتضحية من هذا الشعب الذي كوفئ بالنصر على أعدائه.

إضافة إلى الخطاب النضالي التحريري ظهر شكل آخر من الخطاب السياسي يعكس انتشار الأفكار الفلسفية في الوسط السياسي الجزائري، ألا وهو الخطاب الإيديولوجي، أو الخطاب الفكري الذي تتجلى فيه تصادم الأفكار السياسية، وتجاذبها وفق طرح فكري بغية الانتصار لفكرها على حساب الأفكار الأخرى، فمثل هذا الخطاب لم يظهر في المسرح الجزائري إلا في مرحلة متأخرة حين بدأ بعض الأدباء، والمسرحيين، الاطلاع على ما أنتجه المسرح العالمي خاصة المسرح البريختي في ألمانيا. بدأت هذه الموجة من الخطاب المسرحي الإيديولوجي مع الطاهر وطار الذي كتب مسرحية **الهارب** سنة 1961 بتونس.

تجري أحداث المسرحية في السجن، وفي المقبرة، قد قسم شخصياته إلى قسمين، شخصيات تمثل النمط الرأسمالي وهم **إسماعيل**، ومدير السجن ابنته **راضية**، وشخصيات تمثل الفكر الاشتراكي، وهم **صفية** و**الصادق**، والخدام. تعيش هذه الشخصيات قصة هذا الصراع بين الرأسمالية والاشتراكية، فيظهر إسماعيل منهكاً لا يقدر على المقاومة، وفي حالة انهيار لا خيار له إلا الانتحار، لأنه لا يملك مقومات المواجهة، والاستمرار، فرغم محاولات مدير السجن، وابنته إنقاذه، وبعث روح المقاومة فيه. إلا أنه أصرّ على الهروب من كلّ ما يحيط به، فقوة التيار الاشتراكي التي يمثلها **توفيق** و**الصادق** كانت شديدة على رموز التيار الرأسمالي وعلى الخونة، وعملاء أمريكا، فكانت النهاية حتمية بانتهاء المعسكر البورجوازي ويظهر ذلك في قول **توفيق** لرفاقه: «قودوا الخونة الثلاثة إلى السجن»⁽²⁵⁾. وانتصار المعسكر الاشتراكي ويظهر ذلك في قول **الصادق**: «تحيا الثورة الاشتراكية»⁽²⁶⁾.

تعبّر هذه المسرحية عن الخطاب الإيديولوجي السياسي الذي أفرزته الصراعات الفكرية في الجزائر قبل الاستقلال بفترة قليلة، وبعد لاستقلال، وهي أفكار تجسّد «الاختبار الإيديولوجي للبلاد الذي اتّجه نحو الاشتراكية الشيوعية»⁽²⁷⁾.

حاول الكاتب أن يربط أحداث المسرحية بواقع الجزائريين، فقد صوّر الصراع بين الرأسمالية والاشتراكية، كأنه صراع بين الاستعمار الفرنسي، والثورة الجزائرية، فكما أن حتمية انتصار الطبقة الكادحة على النظام البرجوازي وارد، كذلك انتصار الثورة الجزائرية على الاستعمار الفرنسي يدخل في باب الحتمية التاريخية.

خلاصة:

يتضح لنا مما سبق أن الخطاب السياسي في المسرح الجزائري عرف تصاعداً مواكباً بذلك الأحداث السياسية التي أفرزتها العلاقة المتوترة بين الاستعمار الفرنسي، والشعب الجزائري. فالخطاب السياسي المسرحي هو انعكاس لهذا الصراع، حيث كان في البداية محتشماً لا يظهر إلا من خلال بعض الإشارات الرمزية التي لا تفهم إلا من خلال الرجوع إلى السياق الاجتماعي، والسياسي الذي واكب عملية التأليف، ثم تطور هذا الخطاب إلى شكل جديد سائر الثورة التحريرية وهو الخطاب النضالي أو التحريري الذي كان أكثر جرأة حيث اعتمد على الأسلوب المباشر في إظهار المواقف السياسية. كما يدعو إلى المواجهة، والكفاح لإخراج الاستعمار الفرنسي من الجزائر بعيداً عن الأسلوب الرمزي، والدلالات الظنية، ومع اقتراب الاستقلال طفق إلى السطح خطاب سياسي آخر يحمل قضايا فكرية فلسفية إيديولوجية يعبر عن القلق، واختيارات الإنسان للنمط السياسي والاجتماعي الذي سيختاره بعد الاستقلال.

الهوامش:

- 1 - أحمد بلخير، سيميائيات المسرح، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ط. 1، 2010، ص. 75.
- 2 - أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط. 1، 1989، ص. 13.
- 3 - ينظر: توفيق الحكيم، الملك أوديب، المرجع نفسه، صص. 74-86.
- 4 - ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط. 1، 1997، ص. 258.
- 5 - سمير سرحان، المسرح المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط. 1973، ص. 155.
- 6 - ينظر: أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ج. 2، ط. 3، 1983، ص. 305.
- 7 - محمد مسعود إدريس، دراسات في المسرح التونسي، تونس، دار سحر للنشر، ط. 1، 1993، ص. 38.
- 8 - عبد الله الركبي، تطور النثر الجزائري الحديث، 1930-1947، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط. 1، 1983، ص. 220.
- 9 - أحمد توفيق المدني، حنبل، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط. 2، 1969، ص. 2.
- 10 - ينظر: نور الدين عمرون، مسار المسرح الجزائري، المسار المسرحي الجزائري، باتنة الجزائر، شركة باتنيت، ط. 1، 2006، ص. 111.
- 11 - أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص. 137.
- 12 - أحمد مؤور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، الجزائر، دار الهومة، ط. 1، 2005، ص. 167.
- 13 - ينظر: عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ص. 244.
- 14 - وهذا ما صرح به الكاتب في رسالة كتبها للدكتور عبد المالك مرتاض؛ ينظر: المرجع نفسه، صفحة نفسها.
- 15 - شريف عمراني، المسرح فن ونضال، مجلة الجيش (الجزائر)، ع: 238، يناير 1984، ص. 59.
- 16 - محمد مصاييف، النقد الأدبي الجزائري، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط. 2، 1981، ص. 71.
- 17 - محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخاً ونضالاً، ج. 2، الجزائر، دار هومة، 2000، ص. 196.
- 18 - محمد الطاهر فضلاء، الصحراء، المكتبة الوطنية الجزائرية، ط. 1، 2007، ص. 93.
- 19 - المصدر نفسه، ص. 3.
- 20 - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد في النصوص، عين مليلة - الجزائر، دار الهدى، ط. 1، 2005، ص. 167.
- 21 - المرجع نفسه، ص. 164.
- 22 - المرجع نفسه، ص. 164.
- 23 - المرجع نفسه، ص. 165.
- 24 - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر، وزارة الثقافة، دار الطباعة الشعبية للجيش، ط. 1، 2007، ص. 104.
- 25 - الطاهر وطار، الهارب، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط. 2، 1980، ص. 127.
- 26 - المصدر نفسه، ص. 127.
- 27 - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد في النصوص، ص. 251.